

Le groupe comme auteur

Une invention dans le rock'n'roll

The Band As Author. A Rock'n' Roll Invention

Jean-Luc Poueyto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23916>

DOI : 10.4000/lhomme.23916

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 13 novembre 2015

Pagination : 127-148

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Luc Poueyto, « Le groupe comme auteur », *L'Homme* [En ligne], 215-216 | 2015, mis en ligne le 12 novembre 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23916> ; DOI : 10.4000/lhomme.23916

Le groupe comme auteur

Une invention dans le rock'n'roll

Jean-Luc Poueyto

« Tout d'abord, un garçon veut faire partie d'un groupe,
ensuite il apprend à jouer d'un instrument »
Lee Brilleaux (communication personnelle)¹.

LE FILM *Mystery Train* de Jim Jarmush (1989) s'ouvre sur l'arrivée à Memphis, Tennessee, de deux jeunes Japonais qui effectuent, émerveillés, un voyage dans cette ville à la recherche, comme tant d'autres, des traces du « King » Elvis Presley. Et c'est en effet dans les studios Sun Records que le jeune chanteur enregistra, le 5 juillet 1954, *That's All Right*, titre qui inaugure un genre qui persiste jusqu'à nos jours. Pourtant, quelle que soit la véracité de cette origine², l'apparition du rock en tant que tel ne constitue pas vraiment un événement, « cette étrange pliure à partir de laquelle plus rien n'est pareil » (Bensa & Fassin 2002 : 8). En l'occurrence, les musiques populaires américaines se caractérisent, depuis leur avènement dès les années 1920, par un principe d'hybridation permanent et de recherche de nouveaux publics qui aboutit, sans vraie surprise, à ce qu'un jeune Blanc particulièrement talentueux du Sud des États-Unis reprenne une chanson, créée et interprétée jusqu'alors par un bluesman noir³ pour en faire un très grand succès. Si l'invention de ce nouveau genre musical était donc en quelque sorte prévisible, elle n'est pas fondatrice dans le sens où, livré à lui-même, le rock'n'roll des années 1950 a très vite périclité, laissant la place à une musique de variété beaucoup plus commerciale⁴.

1. Lee Brilleaux (1952-1994) fut le chanteur et harmoniciste du groupe anglais Dr Feelgood.

2. Certains préfèrent attribuer l'invention du rock'n'roll au morceau *Rocket* « 88 », enregistré trois ans plus tôt dans les mêmes studios par Ike Turner, ou à la chanson *Rock around the Clock* de Bill Haley (1954).

3. La version originale de la chanson *That's All Right Mama* avait été enregistrée en 1946 par Big Boy Crudup (1905-1974), chanteur originaire de Tupelo et dont le tout jeune Elvis Presley s'est longtemps réclamé.

4. Elvis Presley a ainsi très sensiblement changé de style après son service militaire. Carl Perkins fut victime d'un grave accident de voiture qui bouleversa sa carrière. Celle de Jerry Lee Lewis.../...

Le véritable événement n'est donc pas tant la naissance du rock que l'apparition, quelques années plus tard, d'un fait inédit et qui n'a cessé, depuis, de se développer : l'invention du groupe de rock. En effet, il existait déjà des groupes vocaux ou instrumentaux, des chanteurs avec ou sans groupe, des chanteurs jouant ou non d'un instrument, des auteurs, des compositeurs, des arrangeurs (etc.), tous acteurs de la très vivace industrie du disque, mais ce sont les Beatles que l'on peut situer à l'origine d'un phénomène nouveau, celui du groupe de rock, dans lequel toutes ces fonctions, et bien d'autres même sont assumées par les membres dudit groupe. Dès lors, en Europe comme aux États-Unis, dans les métropoles comme dans les campagnes reculées, des centaines de milliers de jeunes gens, maîtrisant plus ou moins la musique, vont fonder d'innombrables groupes, modifiant très sensiblement le monde de la musique populaire⁵.

Pour étudier ici ce qui va bouleverser profondément non seulement la chaîne de fabrication des chansons à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, mais également certaines pratiques musicales, je reviendrai d'abord sur les modes de production antérieurs et qui ont souvent persisté en parallèle, pour ensuite me focaliser sur les modifications introduites avec l'apparition du concept de groupe au début des années 1960, à partir de l'exemple des Beatles, véritables inventeurs de ce phénomène.

Musiques populaires américaines

Le blues et le disque

De nos jours, il semble bien difficile de définir le concept de rock tant il recouvre des musiques extrêmement variées : ballades folk acoustiques, musiques électroniques, succès populaires mondiaux, etc. S'il s'agit, depuis ses origines, d'un genre musical qui vise essentiellement un public blanc, jeune et occidental, les musiques rassemblées sous cette étiquette sont les héritières d'un certain nombre de musiques populaires et, en tout premier lieu, du blues afro-américain, dont l'influence sur les groupes de rock anglais au début des années 1960 fut déterminante.

La transmission orale n'a pas conservé les toutes premières traces de la naissance du blues, trop complexe pour être identifiée, mais on sait que les premières partitions qui s'y réfèrent datent de 1912, certaines,

[Suite de la note 4] fut sérieusement entachée du scandale de son mariage avec sa cousine âgée de treize ans. Eddie Cochran se tua dans un accident de voiture. Quant aux rockers noirs, Chuck Berry fut condamné à vingt mois de prison pour exploitation de mineure et Little Richard se consacra pour un temps à son activité religieuse (cf., à ce propos, Barsamian & Jouffa 1980).

5. À l'heure où j'écris ces lignes, la recherche de l'entrée « Rock and Roll Bands » sur le moteur de recherche Google affiche sur mon écran plus de 29 millions de résultats.

telles celles de *Memphis Blues* et surtout de *Saint Louis Blues* de W. C. Handy, obtenant même un succès national. En sorte que, par le biais de partitions, un genre musical afro-américain, le blues, commença à être apprécié par un public blanc, parfois très éloigné du Sud et de ses pratiques musicales.

Dès 1920, avec l'avènement de l'industrie du disque et la large diffusion des enregistrements sonores par les radios, le marché du disque s'intéressa rapidement au jazz⁶, puis au blues. Mamie Smith, qui était une chanteuse de blues de vaudeville, genre musical qui rencontra un grand succès dans les années 1920⁷, enregistra son *Crazy Blues* ouvrant le marché à une large clientèle noire jusque-là ignorée des compagnies de disques (Oakley 1985 [1976] : 107-110). Il fallut attendre encore quelques années pour que les bluesmen du delta du Mississippi, tels que Blind Lemon Jefferson, puis Charley Patton, enregistrent, souvent pour un public local, les premiers blues ruraux, qui serviront de référence absolue aux musiciens de rock à partir des années 1960.

Le marché de l'enregistrement sonore, et en particulier du disque, a donc bouleversé, dès le début du XX^e siècle, les traditions musicales populaires antérieures et leurs modes de transmission, puisqu'il a permis à des personnes n'ayant aucun lien familial, national, géographique ou culturel avec les interprètes originaux d'une chanson d'en prendre connaissance, de l'étudier, voire de la reproduire à l'identique ou de manière différente. Cela commence dès les années 1930, au sein même du berceau du blues qu'est le delta du Mississippi. Alors que le folkloriste Alan Lomax interrogeait, en 1934, le bluesman Son House sur ses influences musicales, celui-ci lui répondit qu'il s'était beaucoup inspiré du jeu de Blind Lemon Jefferson, guitariste chanteur texan disparu quelques années plus tôt, et ce, par l'entremise d'un guitariste de Clarksdale (la ville de Son House) qu'on surnommait « Lemon », parce qu'il avait « appris tous les morceaux de Blind Lemon sur un phonographe »⁸.

Amplifiant ainsi le mode traditionnel de transmission orale qui s'appuie, non sur la reproduction à l'identique, mais sur les infinies variations que peut tirer un auditeur d'une œuvre qu'il réinterprète à sa manière, la diffusion industrielle des enregistrements sonores va dès lors susciter de nouvelles créations porteuses d'infinis possibles⁹.

6. Le premier enregistrement d'un groupe de jazz, *Livery Stable Blues* et *Dixie Jass Band* par l'Original Dixieland Jass Band, groupe blanc de la Nouvelle-Orléans, date de 1917.

7. Genre dont Bessie Smith devint une des plus célèbres représentantes.

8. « How it come about that he played Lemon's style is this – Little Robert learnt from me, and I learnt from an old fellow they call Lemon down in Clarksdale, and he was called Lemon because he had learnt all Blind Lemon's pieces off the phonograph », in Alan Lomax (1993 : 16).

9. Marcel Detienne, dans son analyse sur la pensée mythique, écrit : « Si la mémoire parlée.../...

Keith Richards, guitariste et co-fondateur des Rolling Stones, l'un des premiers groupes de rock à s'imposer dès le début des années 1960, décrit longuement, dans son autobiographie, l'intensité avec laquelle Mick Jagger, Brian Jones et lui-même écoutaient, décryptaient et analysaient, durant leur période d'« apprentissage » du blues, les disques de Jimmy Reed, Muddy Waters, Little Walter, Howlin' Wolf :

« Les enregistrements ont permis d'accéder à l'expression, au feeling de la musique. C'était comme si on avait levé un voile. Et ça se trouvait partout et pour pas trop cher. Ce n'était plus telle ou telle communauté qui gardait pour elle telle ou telle musique, dont personne n'entendait jamais parler. Ça a donné naissance à un type entièrement nouveau de musiciens, en une génération » (Richards 2010 : 91).

Et il ajoute, à propos de Robert Johnson :

« Ce type écoutait d'autres musiciens, et il a proposé sa variation sur tel ou tel thème. Et tu comprends soudain que tout le monde est connecté. Et plus tu remontes dans le temps – et avec le blues, tu remontes jusqu'aux années 1920, c'est-à-dire aussi loin que le permettent les premiers enregistrements – plus tu rends grâce à Dieu pour les enregistrements. C'est la plus grande invention depuis l'écriture » (*Ibid.* : 116).

Au-delà de la simple diffusion d'œuvres enregistrées, l'avènement du disque a donc contribué à mettre l'accent sur les manières et styles différents de chaque musicien, ouvrant la voie, non seulement aux compositions mais surtout à l'art de les (ré)interpréter. Des cultures nouvelles apparaissent alors, comme celle qui a donné naissance à une véritable mythologie du blues sur laquelle s'appuieront les connaissances musicales et l'imaginaire des jeunes groupes anglais des années 1960.

La plupart de ces musiques populaires enregistrées soit à des fins commerciales, soit à titre d'archives¹⁰, provoquent un problème d'identification des auteurs. En effet, ces chansons n'ayant été ni écrites ni déposées avant d'être enregistrées par tel ou tel interprète, leur paternité revenait à celui qui en gravait la version la plus fameuse. Ainsi, *Sweet Home Chicago*, blues enregistré par le légendaire Robert Johnson en 1934, évoque fortement le *Kokomo Blues* de Scrapper Blackwell (1928), à moins que ce dernier morceau ne soit plutôt attribuable à Kokomo Arnold.

[Suite de la note 9] ne peut s'empêcher de transformer ce qu'elle veut simplement dire et redire, c'est qu'elle ne peut être confondue avec l'activité mnémonique, mise en valeur, exploitée par nos sociétés, et qui consiste à stocker et à reproduire fidèlement des séries d'énoncés ou d'informations. Dans le silence et l'absence de tout système de notation écrit, la mémoire active de l'oralité combine l'apprentissage des savoirs avec des informations visuelles, des pratiques gestuelles, des situations globales, qui rendent inopérant le modèle d'une mémoire mécanique vouée à l'exacte répétition » (Detienne 1981 : 81).

10. Comme pouvait le faire Alan Lomax, avec les mêmes musiciens pour la Bibliothèque du Congrès.

C'est pourtant à la version enregistrée par Robert Johnson que se réfèrent les très nombreux musiciens laquelle, depuis sa réédition en 33 tours, est devenue un standard¹¹.

Cette problématique de l'autorat ne concerne pas seulement des musiques issues d'une « tradition orale » populaire et dont le public serait plutôt restreint, telles que le blues ou les *hillbillies*, mais également des créations de jazz, domaine qui connut un grand succès durant l'Entre-deux-guerres. Duke Ellington, par exemple, a pu élaborer bien des compositions en s'inspirant de tel ou tel musicien de son orchestre, lequel recevait parfois mais pas toujours une compensation financière informelle pour avoir cédé son idée au maître¹². Le tromboniste Laurence Brown décrivait l'orchestre de Duke Ellington comme une « usine » à produire des compositions collectives, mais dont le leader s'attribuait systématiquement la signature (Teachout 2013 : 131-132). Outre l'exemple particulier de Duke Ellington, la musique de jazz, qui est tout autant une musique de réinterprétation que de composition, met très souvent à mal la notion d'auteur, telle qu'elle a été élaborée en Occident depuis le XVIII^e siècle (Williams 2006 ; Jamin & Williams 2010 : 148).

Quant aux textes, il faut distinguer là encore ceux qui étaient issus du blues rural, souvent composés anonymement, comme dans bien des musiques populaires, de vers ou de formules quelquefois empruntés à d'autres chansons et comprenant de puissantes images ou de mystérieuses métaphores¹³, des productions généralement beaucoup plus fades qu'écrivaient des auteurs professionnels lorsqu'il s'agissait de mettre, la plupart du temps *a posteriori*, des paroles sur des compositions relevant d'un genre très majoritairement instrumental¹⁴.

11. Michel Foucault écrit, à propos de ces questions d'attribution : « L'auteur est sans doute celui auquel on peut attribuer ce qui a été dit ou écrit. Mais l'attribution – même lorsqu'il s'agit d'un auteur connu – est le résultat d'opérations critiques complexes et rarement justifiées » (2001 : 817).

12. Cootie Williams, trompettiste qui fit partie de l'orchestre de Duke Ellington pendant plus de vingt ans, décrit ainsi ces échanges de bons procédés : « All of us used to sell the songs to him for \$25. Some of the fellas, in later years, they sued him. But I didn't do it [...]. So I let it go. It was fun then [...]. And it was a pleasure, you know, to have the band to play your song [= Nous lui vendions tous nos chansons pour 25 dollars. Certains des gars, à la fin, l'ont attaqué là-dessus. Pas moi [...]. J'ai laissé faire. C'était très bien comme ça [...]. Et c'était un vrai plaisir que d'entendre l'orchestre jouer ton morceau », cité in Teachout (2013 : 131-132, ma traduction).

13. Comme, exemple parmi tant d'autres, ce couplet de *I Ask for Water* chanté par Howlin' Wolf : « Ohh, I asked her for water, ohh, she brought me gasoline / Ohh, I asked her for water, ohh, she brought me gasoline... ».

14. *Strange Fruit*, chanson écrite et composée par Abel Meeropol, et qui connut le succès une fois interprétée par Billie Holiday, fait ainsi figure d'exception dans une production jazzistique qui, jusqu'aux années 1960, ne fournit que très peu de textes de référence. À propos de *Strange Fruit*, cf. Jean Jamin (2004), ainsi que, du même auteur, le chapitre « De la biographie et de ses mésusages : l'œuvre contre la vie ? », in Jean Jamin & Patrick Williams (2010 : 91-143).

L'industrie musicale

132

Les premières années du ^{xx}e siècle virent se développer très rapidement une industrie musicale pour l'essentiel basée à New York et se focalisant sur le phénomène de Tin Pan Alley (littéralement, la « rue des casseroles de cuivres »), nommée ainsi à cause du bruit qui sortait des fenêtres de ses locaux. Rassemblant de nombreux compositeurs, pour beaucoup juifs fraîchement immigrés, tantôt avertis, comme les frères Gershwin, tantôt ignorants de quelque science musicale, tel Victor Herbert, Tin Pan Alley s'est imposée comme la fabrique américaine de chansons à succès, la plupart en mode majeur, aisées à mémoriser et faciles à jouer¹⁵.

Dans un premier temps, cette industrie de la musique populaire américaine reposa sur la vente de partitions au moyen d'une organisation du travail de type tayloriste qui réunissait toute une chaîne d'acteurs aux tâches distinctes : les compositeurs écrivaient des thèmes musicaux, les auteurs y ajoutaient des textes, les éditeurs publiaient les partitions, les arrangeurs avaient pour mission d'adapter les compositions à toute forme d'orchestre, les démarcheurs, personnages pittoresques, avaient pour tâche de chanter à tue-tête les nouvelles créations dans des endroits publics afin de les vendre au plus grand nombre¹⁶, les illustrateurs étaient chargés de rendre les partitions plus attractives et, enfin, la renommée de chanteurs tels que Bing Crosby ou Al Jolson garantissait le succès de la chanson dès qu'elle entrait dans leur répertoire.

À partir des années 1920, l'essor rapide de l'industrie du disque et des stations de radios modifia sensiblement cette organisation puisque l'objectif devint de vendre, non plus des compositions retranscrites sur papier, mais un nouveau support musical, l'enregistrement sonore. C'est ainsi que ces fameux démarcheurs cités précédemment laissèrent place aux disc-jockeys des programmes radiophoniques. La place des auteurs et des compositeurs se diversifia elle-même fortement, tandis que des choristes purent rejoindre les chanteurs et que les instrumentistes durent se professionnaliser. Le rôle des arrangeurs devint de plus en plus important ; le métier de producteur fut amené à changer radicalement et à être lié, parfois même confondu, avec celui des ingénieurs du son. Quant aux graphistes, ils devinrent indispensables après-guerre, notamment avec le développement des disques 33 tours et 45 tours... Désormais, la musique ainsi diffusée s'adressait directement à l'oreille du client, lequel pouvait donc se passer de partition et même d'être en capacité de la lire.

15. À propos de Tin Pan Alley, cf. Tony Palmer (1978 : 110-127).

16. Harry Cohn, plus tard président de la Columbia Picture, et Jack Warner, de la future Warner Brothers, firent ainsi eux-mêmes leurs débuts dans le monde de l'industrie des loisirs (Palmer 1978).

En outre, et contrairement à ce qui se passe en musique classique, ce n'étaient plus les auteurs qui étaient célébrés (Beethoven, Bach, Mozart...), mais les interprètes.

Enfin, les contenus mêmes de la production musicale américaine furent très profondément bouleversés à partir des années 1940, l'exclusivité des productions de Tin Pan Alley devant laisser la place à l'avènement d'une musique américaine d'origine populaire. En effet, durant la première moitié du ^{xx} siècle, Tin Pan Alley avait la mainmise sur la plupart des radios nationales, imposant la diffusion des musiques qu'elle produisait et dont elle recueillait les gains par l'intermédiaire de la société de droits de reproduction appelée l'American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP). Cependant, également investis dans les productions cinématographiques d'Hollywood, les membres de l'ASCAP s'inquiétèrent de voir la fréquentation des salles de cinéma baisser très sensiblement avec la crise de 1929, les gens préférant rester chez eux écouter la radio. L'ASCAP doubla alors ses honoraires, afin de mettre les radios en difficulté et accroître les bénéfices dus aux diffusions cinématographiques. Mal leur en a pris puisque le 1^{er} janvier 1941, date d'expiration du contrat liant ces radios à l'ASCAP, celles-ci créèrent une organisation de collecte des droits d'auteur concurrente : la Broadcast Music Incorporated (BMI). Cette compagnie sans but lucratif revendiquait les compositions produites par les gens du peuple (blues, *hillbillies*, country music...), dédaignées jusque-là par les compositeurs de Tin Pan Alley. Cela ouvrit donc la voie à une production musicale plus riche et créative, enfin libre de s'exprimer. De nouveaux styles de musique populaire, tels que le boogie, la country, le blues électrique, le rythm'n'blues, le rock'n'roll (etc.), purent ainsi se déployer car ils rencontraient désormais une audience beaucoup plus large.

Des chanteurs, des musiciens, mais pas de groupes

Depuis les années 1920 jusqu'au début des années 1960, l'industrie discographique de la chanson populaire américaine telle qu'elle avait été initiée par Tin Pan Alley reposait donc essentiellement, parmi toute une chaîne d'acteurs, sur des chanteurs qui interprétaient des chansons écrites par des auteurs-compositeurs et étaient accompagnés par des instrumentistes souvent anonymes¹⁷. Des producteurs, servant d'intermédiaires entre les artistes et les maisons de disques, pouvaient s'adresser à des arrangeurs

17. La maison de disques Tamla Motown reprit à son compte cette architecture, puisque son objet était de produire une musique afro-américaine très commerciale, focalisée sur les chanteurs et les groupes vocaux, mais ne mentionnant que très rarement les musiciens qui les accompagnaient. Cf. le documentaire de Paul Justman, *Standing in the Shadows of Motown* (2002, 116 mn).

et travailler également avec des ingénieurs du son, lesquels fournissaient le résultat obtenu à des spécialistes du mastering, puis de la gravure, tandis que des graphistes concevaient des pochettes attrayantes destinées à vendre au mieux le produit réalisé¹⁸.

Parallèlement, la production de musiques provenant de milieux populaires (le blues rural, les *hillbillies*, le folk, la country, etc.), disposait en général de moyens beaucoup plus modestes, la plupart des interprètes enregistrant seuls (chant avec une guitare, par exemple), ou sommairement accompagnés (chant avec guitare, basse et batterie), comme ce fut le cas à la naissance du rock'n'roll pour les artistes des studios Sun Records.

Avec l'avènement du rock'n'roll, bien des chanteurs et instrumentistes, à l'instar de Buddy Holly and the Crickets ou de Gene Vincent and the Blue Caps, se produisirent accompagnés de leurs musiciens attitrés. Parfois, des groupes d'instrumentistes se créèrent de manière autonome, comme The Aces, trio qui soutint longtemps, entre autres, le chanteur harmoniciste de blues Little Walter, ou encore comme, en Angleterre, The Shadows, qui pouvaient se produire tantôt avec des titres instrumentaux, tantôt en compagnie du chanteur Cliff Richard.

De très nombreux groupes vocaux, noirs ou blancs, apparurent également à la fin des années 1950 avec la mode du doo-wop, dont les plus célèbres furent The Platters ou The Drifters. Mais ces groupes n'écrivaient pas leurs chansons et n'intervenaient pas en tant qu'instrumentistes. La production américaine des années 1950 réunit donc bien des ingrédients de ce qui caractérisera le rock pour les décennies à venir, sans pour cela les mutualiser au sein d'une même formation musicale.

Les arrangeurs et les producteurs

Jusqu'à la création de la BMI, en 1941, la plupart des enregistrements des musiques populaires américaines sont restés très sommaires. Ainsi, les musiciens de blues rural ont souvent été enregistrés en solo, guitare chant, ce qui fut le cas de figures majeures de musiciens « errants », à l'exemple de Charley Patton, Blind Lemon Jefferson, Son House, Skip James ou Robert Johnson. Ces musiciens pouvaient néanmoins être entourés d'un ou deux autres instrumentistes lorsqu'ils s'installaient en ville¹⁹, mais sans pour autant – à l'exception de quelques formations telles que le Memphis Jug Band – constituer véritablement des groupes stables.

18. Cf. l'entretien du graphiste Bob Ciano dans *Jazz Covers* (Paulo 2008), qui souligne combien les musiciens étaient peu consultés sur la création des pochettes des disques qu'ils avaient enregistrés.

19. Tels que Big Joe Williams, Sonny Boy Williamson ou Big Bill Broonzy, ce dernier s'avérant être un des pionniers du blues de Chicago.

À la différence du blues, dont les disques restaient confinés à un public afro-américain souvent rural ou néo-urbain (auquel cas les attaches culturelles avec le Sud restaient très vives), les productions musicales qui visaient un large succès commercial firent appel à des arrangeurs²⁰. Dès lors, ces arrangeurs eurent pour fonction d'adapter une mélodie, un thème, une voix... à une attente supposée du public, mais également d'aider les musiciens dans leur recherche ; ils devinrent partie prenante de toute la production discographique à vocation commerciale.

La qualité d'un disque dépendant beaucoup de ses conditions d'enregistrement, on constate après-guerre l'importance grandissante des techniques de prises de son et d'enregistrements. On doit souvent cette évolution à des autodidactes comme Les Paul, personnage polyvalent en ce domaine. Excellent guitariste lui-même, il conçut un modèle de guitare électrique à « corps plein », commercialisé par Gibson et qui porte son nom ; il inventa aussi le magnétophone multipistes, ainsi que des techniques de réverbération et de chambre d'écho, autant d'inventions qui, entre autres, marqueront profondément le travail des groupes de rock.

Certains ingénieurs du son ont par ailleurs très vite assumé les fonctions de producteurs. Ce fut le cas, par exemple, de Sam Phillips, le responsable des studios Sun à Memphis. Sa « découverte » d'Elvis Presley s'inscrivait à la suite de bien d'autres, notamment de celle du chanteur de blues Howlin' Wolf, dont il enregistra, dès 1951, les premières productions, au son très électrique et étonnamment saturé, après que ce dernier eut erré durant plus de vingt ans sur les routes du Sud en compagnie de bluesmen ruraux légendaires de la première génération²¹. Découvrir un nouveau talent, choisir les chansons à enregistrer, lui adjoindre un accompagnement adéquat, un « son », gérer la rentabilité du tout, telles sont les principales fonctions de producteur de rock, nouveau métier qui émerge après la guerre grâce à l'explosion du marché du disque²².

20. Ce fut très vite le cas dans le jazz, avec Fletcher Henderson, pianiste et chef d'orchestre, découvreur de talents, qui était également l'un des premiers arrangeurs de jazz, travaillant notamment auprès du grand orchestre de Benny Goodman et de celui de Paul Whiteman. Plus tard, la collaboration de Gil Evans répondant aux désirs qu'avait Miles Davis d'explorer des territoires nouveaux joua un rôle important dans l'histoire du jazz d'après-guerre.

21. Sam Philips raconte ainsi sa rencontre avec Howlin' Wolf, déterminante aussi bien pour le producteur que pour le bluesman : « When I heard Howlin' Wolf, I said : "This is for me. This is where the soul of man never dies" [= Quand j'ai entendu Howlin' Wolf, j'ai dit : "Il est pour moi. Voici là où l'âme de l'homme jamais ne meurt"] », cité in James Segrest & Mark Hoffman (2005 : 83, ma traduction).

22. Métier que Nicolas Dupuy décrit ainsi : « Quelle que soit la méthodologie choisie, simple adjuvant ou bien démiurge, le producteur est en tout cas celui qui, coïncé entre artistes et maisons de disques, s'en fait le médiateur, sait extraire d'une séance d'enregistrement ses meilleures prises, voire les provoquer, en jouant sur le talent (ou la médiocrité) des musiciens, les rapports de force, les relations, les tempéraments, et surtout, création artistique oblige, les ego » (2012 : 19).

À partir des années 1950, puis 1960, les producteurs vont devenir les intermédiaires indispensables entre les artistes et l'industrie du disque. Au-delà de leurs compétences commerciales, si certains de ces producteurs font référence dans le domaine du rock, aucun ne semblait cependant exercer le même métier. La plupart du temps attachés à une maison de disques, d'aucuns se sont distingués par leur capacité à découvrir des talents, d'autres à chercher des solutions techniques à leurs attentes, d'autres encore pouvaient empiéter sur le travail d'arrangeur et/ou accompagnaient les artistes en tant qu'instrumentistes²³.

Ces collaborations s'avérèrent même parfois très étroites, s'inscrivant dans la durée et rendant un travail de grande qualité. Il en est ainsi du duo Jerry Leiber et Mike Stoller, qui furent à la fois les producteurs du quatuor musical The Coasters et les auteurs-compositeurs de toutes leurs chansons, dont un grand nombre, au ton très humoristique, devinrent de grand succès. Avec sensiblement toujours les mêmes musiciens, à savoir Mike Stoller lui-même, au piano, accompagné d'artistes issus de la firme Atlantic, dont le célèbre saxophoniste ténor King Curtis, la cohérence de cette formation musicale, rare sur une période relativement longue, lui permit d'enchaîner les tubes : *Yaketi Yak* ((1958), *Along Came Jones* (1959), *Three Cool Cats* (1958), *Searchin'* (1957)²⁴... Comme Leiber et Stoller se plaisaient à le répéter : « We didn't write songs... we wrote records [= Nous n'avons pas écrit des chansons... nous avons écrit des disques] »²⁵. Avec eux, les producteurs, arrangeurs, auteurs, compositeurs voient donc désormais leur rôle évoluer en faveur d'une nouvelle conception de la création musicale totalement liée au développement de l'industrie du disque. Cependant, cet exemple des Coasters montre qu'ils sont loin de constituer un groupe composé de personnes polyvalentes et aux statuts

23. Les plus fameux furent : Willie Dixon, contrebassiste et compositeur très talentueux de blues, qui travailla avec Muddy Waters, Howlin' Wolf, Chuck Berry, Bo Diddley en tant que producteur et souvent d'accompagnateur pour la firme Chess, emblématique du blues électrique de Chicago ; Berry Gordy qui créa la maison de musique noire Tamla Motown ; les frères Ertegun et Jerry Wexler qui furent les grands producteurs de jazz et de rythm'n'blues de la maison Atlantic ; John Hammond, qui relança la carrière de Bessie Smith et contribua à la découverte de Billie Holiday, à celle de Count Basie, de Robert Johnson, puis de Bob Dylan, de Bruce Springsteen et Stevie Ray Vaughan ; ou encore Phil Spector, figure emblématique en ce domaine, qui n'hésitait pas à doubler ou tripler tous les instruments pour l'enregistrement d'un disque afin de produire son fameux « wall of sound ».

24. Respectivement adaptés et interprétés en français par le groupe Au Bonheur des Dames (*Yaketi Yak*), Henri Salvador (*Zorro est arrivé*) et Richard Anthony (*Nouvelle Vague*). Quant à *Searchin'*, ce fut une des reprises favorites des Beatles lorsqu'ils se produisaient sur scène. Leiber et Stoller avaient précédemment écrit et produit pour les Cheers, la chanson *Black Denim Trousers and Motorcycle Boots* (1955), qu'Édith Piaf reprit sous le titre *L'Homme à la moto*.

25. Cf. les notes sur la pochette de l'album de The Coasters, *Young Blood* (Atlantic DeLuxe LP AD 2-4003, 1982).

équivalents, mais restent représentatifs du système de production mis en place par l'industrie du disque depuis les années 1920 avec Tin Pan Alley, et formatés aux musiques populaires qui firent florès à partir des années 1940, date de la création de la BMI.

Or, en Angleterre à peu près au même moment (tout début des années 1960) et sous l'impulsion des Beatles, se produisit un phénomène radicalement nouveau, celui de l'invention du concept de « groupe », c'est-à-dire d'un ensemble de musiciens au sein duquel tous les membres étaient polyvalents et égaux, et intervenaient à tous les stades de la production de leurs disques en introduisant une perméabilité inédite entre les différentes fonctions, exercées jusque-là de manière très cloisonnée. Nous allons voir que cet événement va profondément bouleverser l'industrie du disque, et notamment celle qui concerne la chanson populaire.

Les Beatles ou la naissance du groupe de rock

Un principe d'égalité inédit

Adolescent à la fin des années 1950, John Lennon chantait en s'accompagnant de quelques accords de guitare au sein d'un petit groupe de skiffle, une musique alors très en vogue à Liverpool et, plus largement, en Angleterre, qui s'inspirait de chansons folkloriques américaines, comme celles qu'interprétait Leadbelly. Accolé à une renaissance du jazz Nouvelle-Orléans et représenté en Grande-Bretagne par le célèbre chanteur multi-instrumentiste Lonnie Donegan, le skiffle s'inscrit dans une démarche à la fois traditionnelle et populaire. Par son accessibilité, il a la particularité de pouvoir être interprété par tout un chacun, à partir d'instruments bricolés ou bien très bon marché. De fait, cette musique fut pratiquée en famille de manière simple et bon enfant (la mère de John Lennon jouait du ukulélé et les parents de Paul McCartney faisaient également un peu de musique dans un cadre familial), mais, surtout, elle ouvrit des horizons nouveaux à de nombreux jeunes qui voulaient faire leur propre musique, à l'instar de George Harrison qui précise :

« Le skiffle était un dérivé du blues, mais joué d'une certaine façon qui le rendait acceptable aux petits Blancs de Liverpool que nous étions. Ça ne coûtait pas un rond – rien qu'un *washboard* [« planche à laver »], une contrebasse à une corde, un manche à balai et une guitare à 3 livres 10. Et c'était une manière facile d'aborder la musique parce que la plupart des chansons n'avaient que deux accords, le maximum étant trois... Tout le monde faisait donc partie d'un groupe de skiffle et si la plupart ont vite disparu, ceux qui ont continué sont devenus les groupes de rock'n'roll des années 1960 » (Beatles 2000 : 28).

John Lennon a rencontré Paul McCartney en 1957, à l'occasion d'une kermesse qu'il animait avec son groupe de skiffle, les Quarry Men, formation très instable. Il semble avoir été tout de suite impressionné par ce musicien encore plus jeune que lui et qui lui présenta un ami, George Harrison, meilleur guitariste qu'ils ne l'étaient eux-mêmes (ils ne connaissaient en tout que quelques accords). John Lennon leur proposa de rejoindre son groupe, the Quarry Men, en renonçant au passage à son statut de leader et en établissant une relation de partage et d'égalité entre tous les membres. Il commentera plus tard cet épisode en disant, à propos de McCartney :

« Je me suis vaguement dit : "Il est aussi bon que moi". Jusque-là, j'avais été le patron. Là, je me suis demandé : "Si je le prends, que va-t-il se passer ?" L'idée m'a traversé l'esprit que si je le laissais se joindre au groupe, j'allais devoir me bagarrer pour qu'il reste à sa place... Au lieu de jouer la carte individuelle, on a choisi la formule la plus efficace – l'égalité » (*Ibid.* : 12).

John Lennon a alors 17 ans, Paul McCartney 15 et George Harrison n'est âgé que de 14 ans. Par la suite, les Beatles respecteront ce principe d'égalité jusqu'à leur dernier disque. Les personnalités de John Lennon et de Paul McCartney les feront apparaître très vite comme leaders, mais chaque membre du groupe aura « sa » chanson sur la plupart de leurs disques, que ce soit en tant que chanteur et/ou en tant que compositeur²⁶.

Par ailleurs, à partir du moment où leurs productions s'avérèrent lucratives, leur manager, Brian Epstein, mit en place une médiatisation exceptionnelle et novatrice en matière de promotion d'artistes de variétés : grâce à de multiples interviews dans les médias, des objets dérivés (tasses, taies d'oreillers à leurs noms...) et des films de promotion – tels *A Hard Day's Night*, *Help !*, *Magical Mystery Tour* ou *Yellow Submarine*²⁷ –, il fit en sorte que les Beatles apparaissent comme un groupe de quatre jeunes gens sympathiques, dynamiques, drôles et réunis par un projet musical commun. Quelle que soit la réalité de ce message, une telle stratégie médiatique consolida surtout, publiquement et même internationalement, l'image d'un groupe dont tous les membres étaient traités à parts égales.

L'événement que constitue la pratique du rock en groupe provient donc non seulement de la volonté, plus ou moins implicite, d'adolescents désireux de faire de la musique ensemble sans leader affirmé, mais aussi

26. C'est ainsi que le batteur Ringo Starr, pouvant être considéré comme étant un piètre chanteur par rapport à ses compagnons, fut malgré tout l'interprète de quelques-uns des plus gros succès du groupe, tels que *Yellow Submarine* (1966) ou *A Little Help From My Friends* (1967).

27. Réalisés respectivement par Richard Lester (1964 et 1965), Bernard Knowles (1967), George Dunning et Dennis Abey (1968).

de l'intense médiatisation et promotion d'une telle réunion. La combinaison de ces deux facteurs généra un nouveau mode de vie, un modèle social d'expression inédit que d'innombrables jeunes gens voudront désormais suivre²⁸.

“The Beatles”

Suivant la même logique, le choix de nommer le groupe par un seul vocable, « The Quarry Men » tout d'abord, puis « The Beatles », et non pas « John Lennon and the Beatles » par exemple, peut avoir été influencé par la volonté de ces jeunes gens de montrer leur appartenance à des valeurs communes, un peu à la manière des gangs. Les membres d'un gang se rassemblent, en effet, très souvent sous un même nom, la plupart du temps décliné au pluriel. Or, on sait que John Lennon tout comme Ringo Starr s'identifiaient aux *Teddys Boys*, dont ils utilisaient les codes vestimentaires et cultivaient l'image de « durs ».

À l'instar des Beatles, de très nombreux groupes de rock formés en Angleterre dans les années 1960 se rallieront à ce choix. On pense bien évidemment aux Rolling Stones, créé par le guitariste harmoniciste et leader originel Brian Jones, puis marqué par la forte présence scénique du chanteur Mick Jagger, mais dont tous les membres sont pourtant réunis sous un collectif qui les met sur un pied d'égalité ; de la même manière, apparaissent les Kinks, les Pretty Things, les Yardbirds, les Who, les Moody Blues, etc.

Si le succès des Beatles, dès 1962, a de toute évidence été une source d'inspiration, il est également probable que ce phénomène de création musicale florissante était historiquement prêt à éclore en Angleterre. Contrairement aux Beatles, la grande majorité des groupes ayant émergé dans les années 1960 était issue de ce qu'on nommera par la suite le « British Blues Boom », à savoir la réappropriation par les jeunes musiciens anglais (principalement londoniens) du blues électrique afro-américain, quand, paradoxalement, ce genre était très largement ignoré à la même époque par les jeunes Américains blancs (Blampain 2011). Après l'avoir intégré à leur musique, certains de ces groupes anglais ont rapidement pris certaines libertés avec ce style musical et s'essayèrent à des créations plus personnelles. Ce fut par exemple le cas des Kinks, qui délaissèrent souvent la pentatonique, gamme du blues, pour proposer des chansons aux mélodies d'inspiration très européenne et aux textes empreints de fines chroniques sociales et de personnages populaires. Ajoutant à cela une

28. Observations qui confirment les analyses qu'Alban Bensa et Éric Fassin, reprenant les travaux préalables de Pierre Nora, font du lien entre événement et médiatisation (Bensa & Fassin 2002 : 6-7).

attitude scénique et/ou médiatique souvent burlesque, probablement héritée de la forte tradition anglaise du music-hall²⁹, la plupart des groupes participant à ce mouvement contribuèrent très largement, emmenés par les Beatles, à l'élaboration d'un genre nouveau, la « Pop anglaise », qui persiste encore avec succès de nos jours³⁰.

À l'opposé, on peut observer que les groupes anglais les plus puristes, ceux qui sont restés attachés au blues américain (tels que le Graham Bond Organisation, le Georgie Fame & the Blue Flames, John Mayall & the Bluesbreakers, ou encore le Cyril Davies R&B All-Stars), n'ont pas, quant à eux, opté pour une présentation sous un nom unique, peut-être influencés en cela par les musiciens afro-américains dont ils s'inspiraient et qui n'apparaissaient jamais sous le nom d'un collectif, mais sous celui d'un seul individu (Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker, Jimmy Reed...) ³¹.

Puis, dès le milieu des années 1960, bon nombre de groupes feront le choix de se présenter sous un nom au singulier. Les membres de la formation effaçaient ainsi le pluriel de leurs individualités au profit d'une enseigne qui fonctionne, cette fois, comme un concept : Soft Machine, Pink Floyd, Procol Harum ou, plus tard, The Clash, pour les groupes anglais ; Creedence Clearwater Revival, Quicksilver Messenger Service ou The Velvet Underground, pour les groupes américains.

L'explosion soudaine du phénomène de groupe de rock a donc été renforcée par le fait que les membres de ces groupes choisirent de se rassembler autour d'un seul nom, initiative dont les Beatles furent les précurseurs et qui eut incontestablement un très puissant effet performatif.

29. Geoff Emerick décrit ainsi une prestation des Beatles, dans le cadre d'un spectacle intitulé « The Beatles Christmas Show », et durant lequel ils intervenaient dans « des costumes ridicules » : « Ils n'étaient pas des rock stars, car cela n'existait pas à l'époque. Ils se considéraient simplement comme des amuseurs, des hommes de spectacle. Ils avaient tous grandi dans la tradition du music-hall, et quand Brian [leur manager, NdA] leur demandait d'enfiler des collants et de se livrer à de vieilles routines de comédie, ils le faisaient sans discuter » (Emerick & Massey 2009 : 107).

30. Influence dont se réclament bien des groupes anglais à succès de la dernière décennie, tels que Oasis, Blur ou Pulp, par exemple.

31. L'explosion du phénomène de groupes anglais n'eut d'ailleurs que très peu de retentissement sur le type de formations musicales afro-américaines, celles-ci optant très majoritairement, jusqu'aux années 1970, pour la promotion de chanteurs ou ensemble de chanteurs accompagnés par des formations musicales pas toujours nommées (Otis Redding, Wilson Pickett, James Brown and the JB's, The Temptations, The Four Tops...), à l'exception de quelques rares groupes tels que The Chambers Brothers, formation constituée de quatre frères à la fois chanteurs, instrumentistes et auteurs-compositeurs.

L'avènement des groupes de rock survient, nous l'avons vu, à un moment précis de l'histoire du ^{XX}^e siècle – le début des années 1960 – et touche une population facilement identifiable, celle des jeunes Anglais des milieux populaires ou de la classe moyenne, essentiellement des garçons. Ce phénomène apparaît en revanche avec un temps de retard aux États-Unis. C'est un groupe composé des membres d'une même famille, The Beach Boys, qui va le premier se détacher dans le paysage musical blanc américain du début des années 1960 et pouvoir rivaliser avec les groupes britanniques. Suivront The Byrds, The Doors, The Stooges, ou encore, au milieu des années 1970, The Ramones, dont tous les membres adoptèrent le même pseudonyme « Ramone » (Joey Ramone, Phil Ramone...), pour renforcer l'imaginaire fraternel de toute formation rock. Quant aux jeunes filles, leur participation à ce mouvement rock reste encore très marginale : pendant longtemps, elles seront principalement présentes en tant que chanteuses, certaines se produisant en solo sous leur nom (Brenda Lee, par exemple) et d'autres au sein d'un ensemble vocal (The Ronettes, The Supremes, The Shangri-Las, etc.).

En France, enfin, les groupes « yéyé » s'avéreront quant à eux peu créatifs en matière de compositions et laisseront très vite la place à une carrière solo de leur chanteur.

Un tel décalage entre nations et entre sexes peut s'expliquer par une particularité britannique : la suppression, en 1960, de la conscription en Grande-Bretagne. Alors qu'Elvis Presley aux États-Unis ou Johnny Halliday en France durent effectuer leur service militaire, mettant pour certains leur carrière en péril, les jeunes Anglais purent de leur côté tirer profit des deux années qui leur étaient offertes pour tenter leur chance dans des domaines qui leur plaisaient vraiment, avant de devoir rentrer dans la vie active. Ringo Starr, le batteur des Beatles, décrit ainsi cette opportunité :

« En 1959, l'armée a décidé que toute personne née après septembre 1939 (il me semble) ne serait pas incorporée. Et là, je me suis dit : "Super, maintenant, on peut jouer". J'ai quitté l'usine et j'ai décidé de devenir professionnel » (Beatles 2000 : 38).

Keith Richards, quant à lui, précise :

« On a eu l'impression qu'on nous avait donné deux années de liberté, mais c'était totalement faux, bien sûr. Même nos parents se sont demandé ce qu'ils allaient bien faire de ces deux années, parce qu'ils comptaient bien nous voir partir à dix-huit ans. Tout s'est passé très vite » (2010 : 96)³².

32. Son récit se poursuit avec la description de sa rencontre avec Mick Jagger, leurs premières prestations musicales et la formation des Rolling Stones.

Cette période a débuté chez les Beatles par différents engagements dans des boîtes de nuit de Hambourg. Cette expérience leur permit à la fois de s'améliorer musicalement, jouant souvent jusqu'à huit heures par jour, et de se « déniaiser » au contact des danseuses et prostituées qu'ils côtoyaient, des gangsters qui leur offraient le champagne et des divers trafiquants auprès desquels ils se ravitaillaient en amphétamines (Beatles 2000 : 48-52). Vivant dans une même pièce sans fenêtre située derrière les toilettes pour dames, dormant sur des lits de camp, ils furent amenés à tout partager, jusqu'à leurs rares moments de loisirs et leurs constants apprentissages musicaux.

Il en fut de même pour les Rolling Stones. Brian Jones, Mick Jagger et Keith Richards habitèrent durant plus d'un an un appartement que ce dernier décrit comme « vraiment répugnant », ajoutant :

« [...] et pour nous c'était presque une activité professionnelle d'aggraver encore son état... On y a posé nos sacs l'été 1962 et on est restés un an, survivant à l'hiver le plus froid depuis 1740... Il y avait deux lits, des matelas à même le sol... On ne décidait jamais à l'avance qui dormirait où, et ce n'était pas très important parce qu'on finissait en général par se réveiller tous les trois par terre, à côté de l'énorme meuble radio-tourne-disque que Brian avait apporté de chez lui » (Richards 2010 : 122).

Les tournées incessantes, les voyages dans des conditions souvent très pénibles dans des véhicules tout juste adaptés, les chambres d'hôtel partagées sont autant d'épreuves et d'expériences peu ordinaires qui contribuèrent sans doute à renforcer la cohésion et l'identité de ces groupes. Pourtant, en dépit de ces périodes de vaches maigres, à un âge de transition entre adolescence et âge adulte, ces jeunes musiciens ainsi réunis en groupes de rock se sont révélés capables de créer des chansons rencontrant de grands succès et, parfois, comme dans le cas des Beatles, mais aussi des Rolling Stones, de les écrire à plusieurs mains.

Auteurs, compositeurs, interprètes, mais aussi producteurs, ingénieurs du son...

Les Beatles ont enregistré l'essentiel de leurs disques dans les studios EMI, situés sur Abbey Road. Selon le témoignage de l'ingénieur du son Geoff Emerick, lorsque George Martin, producteur attaché au studio, leur demanda d'enregistrer une chanson écrite par un auteur britannique en vogue³³, les Beatles lui proposèrent plutôt, face au résultat médiocre qu'ils avaient obtenu, une chanson de leur cru. Cette proposition surprit

33. Il s'agissait de *How Do You Do It*, chanson écrite par l'auteur-compositeur Mitch Murray en 1963 (in Emerick & Massey 2009 : 69).

George Martin, qui avait pour tâche, comme tous ceux de sa fonction, de choisir à la fois les artistes et leur répertoire. Néanmoins, il accepta et produisit ainsi le premier 45 tours des Beatles, qui connut un très rapide succès. Une telle assurance de la part d'un jeune groupe se présentant pour la première fois en studio avait en effet de quoi étonner dans le contexte de la production discographique d'alors, mais pouvait s'expliquer par le fait que les Beatles, et particulièrement John Lennon et Paul McCartney, avaient déjà acquis de l'expérience. Ils composaient chacun de leur côté avant même leur rencontre, près de cinq ans auparavant. En outre, bien que ne connaissant à leurs débuts que très peu d'accords³⁴, leur pratique répétée du skiffle les avait probablement désinhibés quant à toute forme de création musicale. McCartney étant gaucher et Lennon droitier, ils avaient alors très vite pris l'habitude de s'entraîner en jouant face à face, regardant mutuellement leurs doigtés de guitare. Ils ne cessèrent ensuite de composer durant leurs séjours à Hambourg, pouvant librement expérimenter leurs trouvailles sur scène juste après les avoir conçues. Georges Harrison proposa également régulièrement des chansons et même Ringo Starr fut l'auteur de quelques morceaux³⁵.

La collaboration entamée avec George Martin perdura jusqu'à la dissolution effective des Beatles³⁶, le groupe bénéficiant du savoir-faire théorique du producteur, ainsi que de ses talents d'instrumentistes. Cependant, si l'apport de ce dernier, souvent qualifié de « cinquième Beatle », s'avéra incontestable, le récit de Geoff Emerick (in Emerick & Massey 2009) témoigne également des constantes initiatives prises par les quatre musiciens en matière d'arrangements et d'innovations musicales. En 1966, épuisés par des tournées mondiales qui perdaient tout sens à leurs yeux (et à leurs oreilles), les Beatles renoncèrent à se produire sur scène. Libérés de cette charge, ils s'impliquèrent de plus en plus dans l'enregistrement de leurs disques, empiétant en permanence sur les domaines jusque-là réservés aux producteurs, arrangeurs et même ingénieurs du son, et s'affranchissant de l'autorité de ces « experts », qui étaient souvent, de plus, leurs aînés³⁷.

34. Paul McCartney raconte comment ils avaient traversé tout Liverpool pour rencontrer quelqu'un qui pouvait leur apprendre à jouer le *si 7^e*, précisant qu'ensuite, et pendant longtemps, « on n'a pas très bien su comment jouer la dernière partie du *si 7^e* » (in Beatles 2000 : 22).

35. *Don't Pass Me By* (1968) ou *Octopus Garden* (1969), par exemple.

36. Avant l'annonce officielle de leur séparation en 1970, John Lennon et George Harrison confièrent à Phil Spector le soin de produire *Let It Be*, album composé de titres préalablement enregistrés et dénoncé par Paul McCartney qui n'avait pas été averti de ce projet.

37. George Martin était né en 1926 et une bonne partie de l'équipe dirigeante de EMI était composée d'adultes appartenant à une autre génération. Geoff Emerick, leur principal ingénieur du son, était en revanche un peu plus jeune que les quatre Beatles.

Toujours selon Geoff Emerick, qui fut l'ingénieur du son de la plupart des enregistrements des Beatles, les studios EMI fonctionnaient alors selon une organisation très hiérarchisée : tous portaient la cravate, les agents de maintenance travaillaient en blouse blanche, les surveillants en blouse marron et le studio d'enregistrement à l'intérieur duquel les Beatles jouaient se situait bien en dessous de la cabine d'enregistrement, lieu réservé aux techniciens et ingénieurs professionnels. Pourtant, fort de son succès commercial, le quatuor put progressivement prendre possession des lieux, choisissant d'enregistrer à des horaires de plus en plus tardifs, pour des séances de plus en plus longues, qui s'avérèrent être le véritable temps de création de leurs chansons³⁸. Les morceaux étaient en effet conçus et répétés à l'intérieur même du studio. En associant le traitement du son aux arrangements et aux compositions apportées par les différents membres du groupe, l'ingénieur du son (le plus souvent Geoff Emerick) et George Martin, le producteur-arrangeur, se transformèrent en complices indispensables de cette nouvelle manière de créer des chansons populaires. La description que fait ainsi Emerick de l'élaboration de l'album *Revolver* (1966) est à ce titre éclairante :

« Aussi incroyable que cela puisse paraître, tous les morceaux de l'album ont été créés dans le studio, devant mes yeux. Les Beatles n'avaient rien répété auparavant, il n'y avait aucune sorte de pré-production [...]. Presque chaque après-midi, John ou Paul ou George Harrison arrivait avec un bout de papier sur lequel il avait gribouillé des paroles ou une suite d'accords, et un ou deux jours plus tard une autre fabuleuse chanson était sur la bande [...]. Ce qui m'incitait à obtenir un son meilleur encore pour surpasser ce que nous avions déjà accompli » (Emerick & Massey 2009 : 157).

L'élaboration de musiques en studio n'était pas en soi une nouveauté, bien des expériences précédentes ayant déjà été menées en la matière, notamment dans le domaine du jazz : le pianiste Bill Evans atteste d'un même procédé lors de l'enregistrement de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis en 1959³⁹, tout comme, dix ans plus tôt, les enregistrements de Charlie Parker étaient souvent très peu préparés. L'innovation qu'apportèrent les Beatles fut d'y associer les preneurs et ingénieurs du son, les poussant à faire preuve d'inventivité et de procéder à de constantes recherches pour mettre en œuvre leurs idées. L'exemple, qui rompt totalement avec les standards de la musique populaire commerciale, de la chanson *Tomorrow*

38. Le film *One + One* de Jean-Luc Godard, tourné deux ans plus tard, montre également l'élaboration en studio de la chanson *Sympathy For the Devil* par les Rolling Stones, le tempo, le jeu de batterie, le chant, la place des guitares évoluant tout au long du tournage.

39. Cf. les notes signées par Bill Evans sur la pochette de l'album *Kind of Blue* (1959, Columbia Records) ; voir aussi Ashley Kahn (2002).

Never Knows (1966) est sur ce point particulièrement représentatif. John Lennon avait suggéré ce morceau, qui reposait sur un seul accord dans l'idée que « ça ressemble à un drone », en précisant : « Je veux que ma voix ressemble à celle du Dalaï-Lama psalmodiant depuis le sommet d'une lointaine montagne » (*Ibid.* : 22). Pour satisfaire à cette demande, l'ingénieur du son inventa une façon de rendre la voix plus éthérée et hypnotique à partir de la cabine Leslie d'un orgue Hammond. Le résultat fut si surprenant, qu'il suscita un esprit d'émulation entre les autres musiciens : Ringo Starr souhaitant obtenir un son de batterie plus profond, George Harrison introduisit un bourdon à l'aide d'un tamboura indien tandis que Paul McCartney proposa de mixer le tout avec l'enregistrement de boucles de bandes saturées de sons divers et passées à l'envers, etc.

Désormais, les Beatles étaient devenus les maîtres du studio, invitant des amis ou organisant des fêtes pour l'enregistrement de certains chœurs, séjournant aussi de plus en plus dans la cabine de mixage, domaine jusqu'alors interdit aux musiciens. L'objectif était non plus de jouer leur musique devant un public, mais, démarche au demeurant exceptionnelle dans l'univers du rock et de la variété, de se concentrer exclusivement sur la production de disques. Ils prolongèrent cette prise de pouvoir en studio en s'impliquant également dans la conception graphique des pochettes de disque. C'est ainsi qu'après avoir sollicité leur vieil ami Klaus Voormann pour réaliser celle, au collage psychédélique, de l'album *Revolver*, ils s'impliquèrent dans la coûteuse conception de la pochette de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) : ils recherchèrent tout d'abord eux-mêmes leurs fameux uniformes de parade colorés, choisirent les personnages célèbres auxquels ils souhaitaient rendre hommage et qui apparaissent à leurs côtés, et firent appel à Peter Blake, l'un des fondateurs du pop art anglais, ainsi qu'au photographe Michael Cooper – que le marchand d'art Robert Fraser leur avait recommandé – pour réaliser le tout. Par la suite, Paul McCartney imaginera la pochette du « Double blanc » (*The Beatles*, 1969) avec l'artiste peintre Richard Hamilton, et le groupe sera également à l'origine de la conception de celle de *Abbey Road* (1969) – sur laquelle on voit les quatre musiciens traversant la rue sur un passage piéton juste en face des studios –, dont l'« inquiétante banalité » contribuera pour beaucoup à faire de ce disque l'un des albums les plus connus au monde.



Pochettes de trois albums

33 tours des Beatles :

Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band, Parlophone, 1967 ; *Abbey Road*, Apple, 1969 ; *Let It Be*, Apple, 1970

Enfin, les Beatles créèrent en 1968 leur propre label, Apple. Ils se lancèrent dans la découverte de talents, ainsi que dans la construction d'un studio, la production de disques et même la création d'une boutique de vêtements psychédéliques. Mais les résultats escomptés furent pour le moins mitigés et ces initiatives n'aboutirent pas toutes.



Les bouleversements que le phénomène « Beatles » a occasionnés dans l'évolution de la musique populaire du XX^e siècle sont considérables et, dans l'histoire du rock en particulier, il y eut véritablement un avant et un après.

Avant tout, l'invention du concept de groupe qu'on leur doit, réunissant sur un pied d'égalité des instrumentistes également chanteurs, choristes et auteurs-compositeurs, fut totalement novateur, car il révolutionna la pratique musicale populaire, tout d'abord dans les pays anglo-saxons, puis au niveau mondial. S'inspirant de ce modèle extrêmement médiatisé, tout musicien amateur, qu'il soit chanteur, instrumentiste, auteur ou compositeur, pouvait désormais envisager de s'appuyer sur une création collective indépendante et bénéficier de l'émulation qui en résultait, plutôt que de devoir se soumettre aux diktats d'autorités externes, aux codes préétablis.

Par ailleurs, avec les Beatles, les frontières qui avaient été mises en place de manière quasi taylorienne par l'industrie du disque entre les différents acteurs de la chaîne de production musicale se sont vues très sensiblement déplacées, même très souvent franchies. De sorte que, suivant leur exemple, de nombreux groupes ou musiciens (Jimi Hendrix, Franck Zappa, The Pink Floyd...) vont investir les studios d'enregistrement, imaginer des arrangements originaux, travailler étroitement avec les ingénieurs du son, voire, comme les Rolling Stones, créer leur propre label et produire eux-mêmes leurs disques.

Depuis, et au-delà de la réussite spectaculaire de groupes très médiatisés et du vedettariat, ce modèle expressif du rock a généré un engouement chez les jeunes issus de tous les milieux sociaux désireux de jouer dans un groupe de rock, en même temps qu'une démocratisation musicale, très certainement favorisée par une pratique plus intensive et plus collective de la musique en Occident et dans bien d'autres parties du globe.

De nos jours, l'univers de la musique populaire connaît une nouvelle révolution, celle du développement des technologies numériques qui met à disposition de tout musicien amateur et pour un prix très modique des possibilités d'enregistrement inimaginables dans les années 1960, et ce, indépendamment de tout lien avec l'industrie du disque. Cette liberté s'est

encore accrue du fait des nouvelles pratiques de diffusion et d'écoute qui dispensent de l'obligation de vendre pour pouvoir enregistrer : avec internet, sites spécialisés, sites d'hébergement et réseaux sociaux permettent à tout un chacun de présenter à qui le veut ses créations musicales, assorties le plus souvent de photos et de vidéos.

Université de Pau et des Pays de l'Adour
Laboratoire Identités, territoires, expressions, mobilités (ITEM), Pau
jean-luc.poueyto@wanadoo.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : The Beatles – histoire de la musique/*history of music* – rock'n'roll – chanson populaire/*popular song* – groupe de rock/*rock band* – invention.

RÉFÉRENCES CITÉES

- Barsamian, Jacques & François Jouffa
1980 *L'Âge d'or du rock'n'roll*. Paris, Ramsay.
- Beatles (The)
2000 *The Beatles Anthology*. Paris, Le Seuil.
- Bensa, Alban & Éric Fassin
2002 « Les sciences sociales face à l'événement », in *Terrain* 38 : *Qu'est-ce qu'un événement ?* : 5-20.
- Blampain, Gilles
2011 *British Blues, 1958-1968. La décennie fabuleuse*. Bègles, Le Castor astral (« Castor Music »).
- Detienne, Marcel
1981 *L'Invention de la mythologie*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »).
- Dupuy, Nicolas
2012 *Take One. Les producteurs du rock*. Bègles, Le Castor astral (« Castor Music »).
- Emerick, Geoff & Howard Massey
2009 *En studio avec les Beatles. Les mémoires de leur ingénieur du son*. Trad. de l'anglais par Philippe Paringaux. Marseille, Le Mot et le reste (« Attitudes »).
- Foucault, Michel
2001 « Qu'est-ce qu'un auteur ? [1969] », in *Dits et Écrits*, 1. Paris, Gallimard (« Quarto ») : 789-821.
- Kahn, Ashley
2002 « *Kind of Blue* ». *The Making of the Miles Davis Masterpiece*. London, Granta Books.
- Jamin, Jean
2004 « Voix sans issue », *L'Homme* 170 : 199-230.
- Jamin, Jean & Patrick Williams
2010 *Une anthropologie du jazz*. Paris, CNRS Éd.
- Lomax, Alan
1993 *The Land Where the Blues Began*. New York, Pantheon Books
[Éd. franç. : *Le pays où naquit le blues*. Trad. de l'anglais par Jacques Vassal. Saint-Sulpice-la-Pointe, Les Fondateurs de briques, 2011].
- Oakley, Giles
1985 [1976] *Devil's Music. Une histoire du blues*. Trad. de l'anglais par Hubert Galle. Paris, Denoël.

Palmer, Tony

1978 « *All You Need Is Love* ». *Histoire de la musique populaire*. Trad. par Henry Houssaye et Jean Dominique Brierre. Paris, Albin Michel.

Paulo, Joaquim

2008 *Jazz Covers*.
Ed. Julius Wiedemann. Köln, Taschen.

Richards, Keith (en collab. avec James Fox)

2010 *Life*. Trad. de l'anglais
par Bernard Cohen et Abraham Karachel.
Paris, Robert Laffont.

Segrest, James & Mark Hoffman

20 5 *Moanin' at Midnight*.
The Life and Times of Howlin' Wolf.
New York, Thunder's Mouth Press.

Teachout, Terry

2013 *Duke. A Life of Duke Ellington*.
New York, Gotham Books.

Williams, Patrick

2006 « Standards et standardisation :
sur un aspect du répertoire des musiciens
de jazz », *L'Homme 177-178 : Chanter,
musiquer, écouter* : 7-48.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Jean-Luc Poueyto, *Le groupe comme auteur : une invention dans le rock'n'roll*. — L'apparition des groupes de rock dans les années 1960 est un événement qui bouleverse l'histoire de la musique populaire du XX^e siècle. Auparavant, il existait bien des groupes vocaux ou instrumentaux, des chanteurs avec ou sans groupe, des chanteurs jouant ou non d'un instrument, des auteurs, des compositeurs, des arrangeurs, etc. En Angleterre et sous l'influence majeure des Beatles, apparaît au début des années 1960 un nouveau phénomène, celui du groupe de rock, entité dont les membres assument toutes ces différentes fonctions de manière égalitaire. Dès lors, en Europe comme aux États-Unis, dans les métropoles comme dans les campagnes reculées, des centaines de milliers de jeunes gens, maîtrisant plus ou moins la musique, vont créer d'innombrables groupes et produire un flux de chansons nouvelles, contribuant ainsi de manière innovante à un essor de l'industrie du disque mais aussi à des modes de production et de distribution qui peuvent lui échapper.

Jean-Luc Poueyto, *The Band As Author : A Rock'n'Roll Invention*. — The birth of rock'n'roll bands, in the Sixties, was a phenomenon that had a huge impact upon the musical industry of the XXth century. Before that, there were vocal or instrumental bands, singers playing with their own band, singers playing an instrument, composers, writers, arrangers... But in England, the Beatles were at the origin of a new phenomenon, the rock'n'roll band, wherein all the members shared those previous tasks. So, all over the world, hundreds of thousands of young people, more or less musicians, created their own band, which led to a flux of new songs. In this way, the birth of rock'n'roll bands contributed to the development of the music industry, but also of new production methods.